

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRENDRE CONTACT AVEC L'IMAGE :
APPRÉHENDER L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS SA MATÉRIALITÉ ET
SON RAPPORT À L'ESPACE SELON UNE LOGIQUE DE RECYCLAGE ET DE
DÉPLACEMENTS.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
CAROLINE MARIE MAUXION

AOÛT 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement :

Claire Savoie, pour ses encouragements et son écoute, ses nombreuses références et son attachement aux mots justes,

Gwenaël Bélanger, pour son soutien, ses conseils, sa motivation à toute épreuve et sa disponibilité et pour avoir cru en mon travail dès ses débuts,

Le programme MAPPE de la Galerie Les Territoires pour m'avoir offert l'opportunité de réaliser ma première exposition solo à Montréal,

La Fondation Sylvie et Simon Blais pour m'avoir exposée et pour son formidable accueil,

La Galerie de l'UQAM, pour me donner l'opportunité d'exposer mon projet de fin de maîtrise,

L'équipe du JR330 pour son soutien technique et moral continu,

et Cusiccoyllor, pour m'endurer et m'inspirer.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DU PHOTOGRAPHIÉ AU PHOTOGRAPHIQUE	4
1.1 Profusion et dématérialisation	4
1.2 L'index avant l'icône	6
1.3 <i>Pratique</i> d'une image	9
CHAPITRE II	
DES PLACEMENTS EN ATELIER	11
2.1 Ce qu'il y a	11
2.2 Un moment mouvant	14
2.3 Faire tenir	16
2.4 L'atelier dans l'image	19
CHAPITRE III	
DÉPLACEMENTS D'IMAGES	21
3.1 Images fixes en déplacement	21
3.2 <i>In situ</i> – situé	24
3.3 Récit : trois déplacements	25
3.3.1 <i>peu n'est pas rien</i> – déplacement #1	26
3.3.2 <i>peu n'est pas rien</i> – déplacement #2	27
3.3.3 <i>l'ombre au tableau</i> – déplacement #3	28

CHAPITRE IV	
À N'Y VOIR QUE DU BLEU	31
4.1. Visite de l'exposition.....	31
CONCLUSION	37
ANNEXE A	
étude d'atelier	39
ANNEXE B	
étude d'atelier	40
ANNEXE C	
peu n'est pas rien – déplacement #1	41
ANNEXE D	
vues de l'exposition peu n'est pas rien – déplacement #1.....	42
ANNEXE E	
peu n'est pas rien – déplacement #2	43
ANNEXE F	
vue de l'exposition peu n'est pas rien – déplacement #2	43
ANNEXE G	
indice II	44
ANNEXE H	
passage II	45
ANNEXE I	
vues de l'exposition l'ombre au tableau – déplacement #3.....	46
ANNEXE J	
peu n'est pas rien – déplacement #4	47
BIBLIOGRAPHIE	48
WEBOGRAPHIE	50

RÉSUMÉ

Face à une profusion et une dématérialisation de l'image, je cherche à reprendre contact avec mes images par une pratique la photographie et de la vidéo. Je me demande comment appréhender une image photographique autrement que par sa finalité iconique. Ceci me conduit à réfléchir à la notion de pratique appliquée à l'image. Comment pratiquer une image photographique? C'est en pensant d'abord la photographie dans sa logique indicielle que j'explore le statut possible d'une image, tant dans sa matérialité que dans son rapport à l'espace. Ce dépôt lumineux sur la surface sensible - ce lien tangible et non visible qu'entretient le médium avec son référent, nourrit mes réflexions autant sensiblement que théoriquement. L'image ne se réduit plus seulement à sa finalité iconique, elle devient un objet que je manipule et installe dans l'espace de l'atelier puis d'exposition. Mes pièces ne sont jamais vraiment arrêtées mais plutôt en déplacement, susceptibles d'être à nouveau transformées.

MOTS-CLÉS : photographie, vidéo, installation *in situ*, matérialité de l'image, abstraction.

« La maison était toute illuminée, et, venant de l'obscurité, il eut l'impression d'avoir de la lumière plein les yeux, et il se dit comme un enfant, en remontant l'allée, Lumières, lumières, lumières, répétant tout abasourdi, Lumières, lumières, lumières, au moment où ils pénétraient dans la maison, regardant autour de lui les yeux écarquillés, le visage parfaitement rigide. Mais, bonté divine! se dit-il, portant la main à sa cravate, il ne faut pas que je me rende ridicule. »

Woolf, V. *Vers le Phare* p.137.

INTRODUCTION

Reprendre contact

Face à un constat de profusion et de dématérialisation de l'image, je cherche une nouvelle approche de cette dernière dans ma pratique de la photographie et de la vidéo. Si une image est essentiellement appréhendée par sa surface, par ce qu'elle représente, qu'en est-il de l'image photographique en tant que telle?

C'est en pensant à son processus constitutif – une trace de lumière sur une surface sensible – mais aussi à son potentiel sculptural une fois matérialisée - une feuille de papier tangible - que je tente d'établir un contact avec mes propres photographies. La notion d'index, qui fait référence à une connexion physique entre le référent et la surface sensible est mon point de départ dans cette volonté de contact. J'explore ainsi les possibles d'une image, notamment dans son rapport à l'espace.

Ce mémoire se développe en quatre chapitres dans lesquels se mêlent appuis

théoriques, récits de pratiques et références littéraires. Le premier chapitre débute par un état des lieux permettant de situer le contexte dont est issue ma pratique de la photographie. J'y aborde ensuite les changements de paradigmes dans ma pratique, changements engendrés par le passage au numérique. Partant de ce constat, j'y explique en quoi mon rapport à l'image s'est transformé, comment je tente de penser l'acte photographique lui-même et non plus seulement par l'objet photographié.

Dans le second chapitre, je tente d'explicitier mon processus de création en commençant par justifier mon choix d'une pratique photographique numérique. Cette dernière, qui génère des traces de photons aussitôt numérisées et immatérielles, me conduit à faire le lien avec l'écriture de Virginia Woolf qui tend à saisir un réel impalpable. Le parallèle avec la vision oxymore de Woolf me permet de nommer les préoccupations que soulève mon travail de l'ordre du perceptible, du sensible voire de l'indicible. J'expose ensuite ma méthode de travail qui consiste à recycler des images issues de projets en cours ou abandonnés et à utiliser les éléments qui m'entourent dans l'atelier. Il y est également question de mon approche heuristique, à savoir comment une découverte en amène une autre, comment les micro-événements de l'atelier nourrissent mon processus. Enfin, j'explique en quoi consistent mes prises de vue, de quelle manière ces dernières font appel à un procédé multidisciplinaire impliquant assemblages, compositions, et installations. Enfin, les enjeux que soulève le travail de l'artiste Barbara Kasten me permettent de situer et préciser les miens.

Une fois l'activité de l'atelier décrite et explicitée, j'aborde dans une troisième partie en quoi le passage dans lieu de diffusion nourrit mon travail. Faisant référence aux écrits de Daniel Buren et de Brian O'Doherty sur ces deux espaces de création et d'exposition que sont l'atelier et la galerie, je précise comment ce passage de l'un à l'autre me conduit à prolonger mon acte créatif et à développer une pratique *in situ*.

J'en profite pour nuancer et définir la différence entre une œuvre *in situ* et une œuvre située. Pour conclure et illustrer cette réflexion sur mon travail situé en photographie, je propose trois récits d'expositions réalisées dans le cadre de ma maîtrise, que je nomme des déplacements.

Le dernier chapitre est dédié à mon projet d'exposition de fin de maîtrise *À n'y voir que du bleu* à la Galerie de l'UQAM. J'y décris chacun des corpus présentés, d'abord d'un point de vue formel, tel que perçu par un visiteur, pour expliquer par la suite le processus et les réflexions qui entourent ce projet.

CHAPITRE I

DU PHOTOGRAPHIÉ AU PHOTOGRAPHIQUE

1.1 Profusion et dématérialisation

Ma formation technique en photographie de studio¹ m'a appris à construire une image selon des codes établis. J'y ai appris à redresser les perspectives d'un bâtiment grâce à une chambre photographique, à maîtriser l'éclairage de studio, à composer une nature morte et ce, toujours dans le but de parfaire la représentation du sujet photographié, le référent. Suite à cette formation, ma fonction en tant qu'assistante numérique sur les plateaux de photographie publicitaire a consisté à veiller à la bonne réception du flux d'images généré par l'appareil numérique du photographe, celui-ci connecté à l'ordinateur permettant ainsi d'afficher toutes les images en rafale sur l'écran. Mon rôle était alors de juger de leur qualité et de valider les images selon des critères esthétiques convenus. Dans ce contexte, la bonne photographie se veut bien cadrée, exposée et nette, elle valorise l'objet représenté afin qu'il séduise. Ma production d'images personnelles, en parallèle de ce travail commercial, se constituait d'autoportraits et portraits mis en scène, ainsi que de natures mortes dans lesquelles l'objet avait généralement valeur de symbole. Mes images étaient donc composées, c'est à dire non prises sur le vif ; toute mon attention était portée sur ce référent, prenant pour acquis la fonction reproductrice et mécanique de la photographie.

¹ Formation de deux ans, section prise de vue à l'École des Gobelins (Paris, France).

A cette même époque, le numérique vivait sa pleine ascension et commençait à investir la sphère de la photographie commerciale. Les résultats égalaient les performances argentiques en terme de qualité de fichier et donc d'agrandissement lors de l'impression. La traditionnelle chambre photographique et l'appareil moyen format continuent alors d'être utilisés en numérique, cependant en remplacement du magasin ou du châssis qui contenait le film, on appose désormais un dos numérique à l'arrière de l'appareil. La logique d'économie de prises de vue qui prônait dans de nombreuses pratiques analogiques a laissé progressivement place à une accumulation d'images, permettant à tous de photographier sans se soucier du nombre. Mon rapport à l'objet photographié s'est ainsi progressivement modifié. En argentique, sans polaroids pour réajuster la composition ou la lumière, les prises de vue se font à l'aveugle. Mes images se devaient ainsi d'être réfléchies et comptées. Le déclenchement de l'appareil n'était pas sans conséquence. Ce passage au numérique m'a libérée de ces contraintes et m'a permis de tester et d'explorer plus librement mes prises de vue, sans la crainte de gaspiller du film. Il a par là même généré - comme pour tant d'autres photographes - nombre d'images plus ou moins pertinentes, stockées par centaines sur des disques durs. Par ce fait, l'image-papier a peu à peu disparu de ma pratique au profit de l'image-écran. Si la réalisation d'une image photographique s'est largement démocratisée et banalisée, sa matérialisation s'est en revanche raréfiée. Cette accumulation d'images virtuelles m'a peu à peu conduite à désacraliser l'acte photographique pour finalement l'occulter dans mon processus. Ne comptait plus que l'image finale. Aujourd'hui, face à ce constat de profusion et de dématérialisation, je cherche désormais à reculer de l'écran et de ce rendu final afin de mieux approcher l'image-papier et penser le processus constitutif d'une photographie. L'objet photographié devrait patienter pour un temps.

1.2 L'index avant l'icône

Charles Sanders Peirce² distingue trois catégories de signes: l'icône, signe par ressemblance, le symbole, signe par sens et convention, et l'index, signe par connexion physique. « L'index est un signe qui signifie son objet seulement en vertu du fait qu'il est réellement en connexion avec lui³ ». Est index la cicatrice qui implique une blessure, la fumée qui indique du feu, ou encore la trace de pas qui atteste d'un passage.

Rosalind Krauss⁴ est la première à développer cette notion d'index appliquée au champ de l'art moderne. Dans son recueil *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*⁵, elle y consacre un essai intitulé *Notes sur l'index*. Ce dernier se veut comme une prise de position, soit une alternative à la vision moderniste défendue par Clement Greenberg⁶ aux Etats-Unis à cette même période. Krauss cherche à développer un champ de recherche qui puisse prendre en compte l'interdisciplinarité des pratiques de l'époque tandis que Greenberg défend la spécificité du médium telle que la planéité en peinture⁷. Krauss s'appuie sur la logique indicielle développée par Peirce afin de regrouper toute pratique qui entretient une connexion physique avec son référent. Il s'agit pour beaucoup, d'installations minimalistes réalisées *in situ* dans lesquelles l'espace est partie intégrante de l'œuvre.

² Sémiologue et philosophe américain (1839-1914), considéré comme le fondateur du courant pragmatiste et de la sémiologie moderne avec Ferdinand de Saussure.

³ Peirce, C. S. *Écrits sur le signe*. (1978). « cité dans » Dubois, P. *L'acte photographique et autres essais*. p. 60.

⁴ Critique et théoricienne d'art américaine et professeur en histoire de l'art (née en 1941). Elle fonde avec Annette Michelson la revue *October* en 1976.

⁵ Krauss, R. Notes sur l'index. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. pp. 63-91.

⁶ Critique d'art américain (1909-1994), défenseur du modernisme dans les années cinquante et soixante, il développe et définit les mouvements Color Field et Hard Edge en peinture. Il est l'auteur, entre autres, de l'essai *Art and culture* en 1961.

⁷ Lire à ce propos l'article de Schneller, K. (2007, 21 décembre). Sur les traces de Rosalind Krauss. *Études photographiques*.

Si Rosalind Krauss nomme ce *modus operandi*, cette connexion physique, le *photographique*, elle n'inclut pas de travaux photographiques dans les œuvres analysées de son essai. Krauss cite pourtant des passages de *Rhétorique de l'image* de Roland Barthes⁸ au sujet de l'image photographique, mais ce n'est pas tant pour théoriser cette dernière que pour s'appuyer sur ses principes, comme l'explique Katia Schneller :

[Krauss cherche à] se fabriquer un objet à partir duquel elle pourra proposer un nouveau paradigme artistique à même de penser le champ élargi des pratiques artistiques des années 1970 (...). Le rapport indiciel de la photographie, c'est à dire son rapport physique et singulier à son référent, est transposé à l'inscription de l'installation dans un espace donné, qui est alors compris comme son référent⁹.

Comme son étymologie en rend compte, la photographie est une écriture par la lumière, un dépôt de lumière émanant de l'objet sur une surface sensible. Ce contact entre photons et film permet en effet d'inclure la photographie dans la catégorie de l'index. Cependant, comme l'explique Philippe Dubois¹⁰, la photographie d'un objet reconnaissable est également icône et peut, par la même, devenir symbole aussi. Les trois signes sont donc susceptibles de coexister dans une même image photographique. Dans *L'Acte photographique et autres essais*, Dubois précise et nuance cette notion d'index en photographie sans pour autant la rejeter. La lecture de cet ouvrage fut un déclencheur effectif dans mes réflexions et continue encore de les nourrir. Cet appui théorique a accompagné mes recherches exploratoires en atelier.

⁸ Barthes, R. *Rhétorique de l'image. L'Obvie et l'obtus*. p. 28.

Roland Barthes y avance que la photographie est un message sans code, et parle du *ça a été*, notion qu'il reprendra par la suite dans *La Chambre Claire*.

⁹ *Op. Cit.*

¹⁰ Professeur à l'Université de Liège et maître de conférences à l'université de Paris III, Philippe Dubois est spécialiste du cinéma, de la vidéo et de la photographie.

Comme le titre l'indique, il s'agit de penser l'image photographique autant dans sa finalité que dans son processus de création. C'est l'index qui permet et qui précède la fonction iconique de l'image photographique. Cette logique indicielle - qui implique et donc prouve l'existence de ce référent pour qu'il y ait contact, donc image - est souvent avancée pour soutenir la véracité de la photographie lui conférant ainsi son caractère documentaire.

Dans *La Chambre Claire*¹¹, Roland Barthes écrit que « le référent adhère à la photographie – quoiqu'elle donne à voir et quelque soit sa manière, une photo est toujours invisible, ce n'est pas elle qu'on voit ». C'est pourtant de cette finalité iconique que je tente de me détacher, non pas en la niant mais plutôt en l'appréhendant comme un effet secondaire de la photographie. Lorsque je parle de faire patienter l'objet représenté, ce référent, c'est pour mieux penser l'acte de photographier lui-même. Une photographie doit-elle être abordée uniquement pour ce qu'elle représente, pour son rapport au réel? C'est en m'éloignant d'abord de cette surface iconique, que je tente de mieux approcher le caractère indiciel de la photographie. En effet, cette notion de contigüité inhérente à l'index me permet d'explorer le référent autrement que par son seul potentiel figuratif. Ce contact invisible entre la lumière et la surface - ce lien à la fois tangible et non visible - nourrit non seulement ma réflexion sur l'ontologie de la photographie, mais également mon imaginaire par le potentiel sensible et imagé qu'il détient. Ainsi, pour qu'il y ait image, il doit y avoir contact, si ténu soit-il. En numérique, l'empreinte persiste mais est instantanément transformée en données numériques et non plus en traces sur un film. Le temps de cette rencontre entre matière et lumière se raccourcit donc au profit d'une dématérialisation instantanée.

¹¹ Barthes, R. *La Chambre Claire*. p. 18.

1.3 *Pratique d'une image*

L'image¹² fétiche, gardée froissée dans le portefeuille, est devenue aujourd'hui un fond d'écran de téléphone ou d'ordinateur. Il n'est pas tant question de tenir un discours teinté de nostalgie, mais plutôt de prendre en compte ce changement inédit et inévitable dans notre rapport aux images. Régis Durand parle « [d']images écraniques de moins en moins matérielles qui transforment encore les relations spatiales et corporelles que l'on a avec elles¹³ ». Si le rapport que j'entretenais avec mes propres images a indéniablement changé et me pousse aujourd'hui à reculer de l'écran, quelle nouvelle relation suis-je en mesure d'entretenir à présent avec mes photographies?

Ceci m'amène à penser à la distinction que fait Michel de Certeau¹⁴ entre l'espace et le lieu dans *L'invention du quotidien*, selon laquelle le lieu est « ordre » tandis que l'espace est « croisement », ce qui le conduit à conclure que « l'espace est un lieu pratiqué ». J'apprécie tout particulièrement le parallèle qu'il fait avec le mot, qui devient pratiqué lorsqu'il est parlé ou encore le texte, lorsqu'il est lu.

L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est à dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ». (...) De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit¹⁵.

¹² J'emprunte le terme « image » dans ce mémoire pour qualifier la reproduction mécanique dans un instant précis d'un objet par la photographie. Les termes image et photographie sont donc utilisés de façon non différenciée.

¹³ Durand, R. *Habiter l'image*. p. 70. Régis Durand est un critique d'art (*Art Press*) et commissaire d'exposition français, spécialisé dans le domaine de la photographie. Il a dirigé le Centre National de la Photographie puis le Jeu de Paume (2003-2006) à Paris.

¹⁴ Philosophe, jésuite et historien français (1925-1986).

¹⁵ de Certeau, M. *L'invention du quotidien 1. arts de faire*. p. 173.

La chanson, est-elle pratiquée lorsqu'elle est entonnée, la pièce de théâtre lorsqu'elle est jouée? Qu'en est-il de l'image photographique, comment la *pratiquer*? Pour reprendre les propos de Barthes cité plus haut, comment *voir* une photographie, et non seulement ce qu'elle représente? C'est en pensant à l'acte photographique en tant que principe de base que je tente de transposer cette éphémère rencontre entre lumière et matière. Pour ce faire, je m'attache aux fondements de la photographie, à ses composants élémentaires tels que le papier et l'empreinte lumineuse. Face à ces images immatérielles, je cherche à reprendre *contact* avec mes photographies. Ce contact se crée d'abord par l'espace ou des gestes à même l'image, mais aussi dernièrement par la lumière.

Si la photographie a longtemps été cantonnée à des pratiques autoréférentielles et iconiques, c'est pour ma part dans une logique d'hybridité que je souhaite la penser, impliquant la rencontre de spécificités d'autres médiums tels que la sculpture, l'installation et la vidéo. Bien que mon point de départ soit autoréflexif, c'est par un processus multidisciplinaire que je tente de développer ma pratique de la photographie. La rencontre avec d'autres disciplines artistiques me permet de tester les limites d'une photographie, telle une mise à l'épreuve. Je pense, en autres, au travail de Liz Deschenes, qui elle aussi définit sa pratique comme étant autoréflexive, et qui développe essentiellement un corpus de photographies abstraites. S'intéressant principalement au processus chimique, cette dernière parle de « rendre visible les propriétés, matériaux, plutôt que de représenter le monde extérieur ». Cette réflexion ontologique n'empêche pas les oeuvres finales d'engager également un dialogue avec leur environnement d'exposition notamment par un travail de photographies installatives. C'est donc partant de cette volonté de rencontre que mes images photographiques deviennent des objets à manipuler, à déplacer et à mettre en espace.

CHAPITRE II.

DES PLACEMENTS EN ATELIER

2.1 Ce qu'il y a

L'essentiel de mes images est réalisé dans une logique d'économie de moyens tant dans les techniques que les matériaux utilisés. Cette volonté de « peu » se traduit d'abord dans mon équipement photographique que je tends à garder simple afin de me libérer autant que possible de contraintes techniques et budgétaires. C'est donc avec un appareil réflex numérique que je réalise mes prises de vue. Outre le fait que le numérique permet une souplesse et une réactivité immédiate lors des prises de vue, son processus constitutif alimente mes réflexions. En effet, la phase de saisie, malgré les avancées technologiques, demeure bien analogique. Ce n'est que l'instant suivant le dépôt lumineux que les données deviennent numérisées. Cette fugacité de contact avec la lumière, immédiatement transformée en traces non matérielles, nourrit mon imaginaire. L'ambivalence de cette rencontre tangible devenant aussitôt virtuelle me fascine autant que ce contact lumineux qui existe mais qu'on ne voit pas.

Dans ce même ordre d'idée, l'écriture de Virginia Woolf, entre prose et poésie est à l'image de ma recherche autour de l'image photographique. Woolf parvient à approcher ce palpable insaisissable, ce visible à la fois non-visible. Par ses mots, elle développe une sorte de vision oxymore, faite de présence-absence, de réel inaccessible, d'opacité transparente, où le liquide rencontre le solide. Son écriture est

faite, pour beaucoup, d'images où couleurs et matières s'animent pour évoquer l'indicible. L'intrigue dans ses romans et ses nouvelles est peu importante voire inexistante. En revanche, l'acte d'écrire, de décrire ce rien insaisissable est au cœur de ses préoccupations. Virginia Woolf a cherché à développer une nouvelle forme d'écriture, moderniste et hybride, entre narration et description, fiction et non fiction, comme en témoigne son « play-poem » *Les Vagues*. « Elle tente alors d'écrire avec des images¹⁶ », notamment dans ces neuf interludes qui entrecourent les soliloques des six personnages dont on suit les pensées intérieures. Dans ces interludes, un même paysage de bord de mer y est décrit depuis le lever du soleil jusqu'à son coucher. Contours, matières et couleurs varient selon cette même lumière : « du temps mis en images¹⁷. »

Virginia Woolf développe une vision qui lui est propre, dans laquelle la couleur agit sur les formes et produits des effets visuels. Outre la couleur, elle use de plusieurs procédés tels qu'un mouvement de lumière ou un changement impromptu de point de vue tant pour troubler la perception du lecteur que pour explorer différentes facettes d'un même sensible. Son écriture explore en effet plusieurs modalités de *voir*, il s'agit d'une écriture qui s'attache à la perception plus qu'à la narration. C'est en cela que je m'inspire librement de ses procédés d'écriture pour plusieurs de mes projets. Son écriture plus que ses sujets en eux-même devient une référence dans ma recherche photographique. En décrivant le non-visible, elle parvient à imager une intériorité en produisant des images mentales du lecteur. En photographie aussi un contact invisible opère. C'est en cela que l'écriture woolfienne inspire ma façon d'appréhender l'image photographique et son procédé consitutif.

¹⁶ Louvel, L., Bernard, C. et Reynier, C. (dir.). « Oh to be silent! Oh to be a painter ». « The sisters' arts », Virginia et Vanessa. *Virginia Woolf, Le Pur et l'Impur*. p. 157.

Liliane Louvel est professeur à l'Université de Poitiers, elle poursuit dans le domaine des études anglophones un travail sur les rapports entre la littérature et la peinture, le texte et les images.

¹⁷ *Ibid.*

Tel un roman sans intrigue, mes photographies ne reposent pas tant sur la représentation d'un objet. Mes sujets sont des restants d'explorations abandonnées, des rebuts de projets en cours. Il peut s'agir de tests d'impressions effectués sur différents types de papiers aux formats variés, ou encore d'images imprimées jugées inutiles à posteriori. L'objet de mes photos importe peu, je ne cherche pas à délivrer de sens ou de narration. Je fais avec ce qui est là. À l'image de l'écriture de Virginia Woolf, les couleurs, les formes et matières importent plus que le sujet lui-même. Comme les mots font un son avant même de ne faire sens, mes images sont visuelles avant d'être lisibles. Elles peuvent être appréhendées en deux temps : d'abord l'abstraction de la couleur ou de la matière, puis l'identification. Les couleurs fluo qui, par définition, émettent de la lumière, sont récurrentes dans mes projet pour leur visibilité immédiate : on les voit avant même de les regarder. Ces couleurs me permettent de développer une tension entre le tangible et l'intangible dans mes photographies. À première vue, la couleur fluo aplatit presque les formes et parvient à lisser les matières tant la couleur est réfléchissante. On pourrait croire à une image de synthèse alors qu'il s'agit de feuilles de papier qui s'altèrent, se froissent et se plient. Ces feuilles de papier, qui dominent dans mon travail, sont photographiées pour ensuite devenir « image-papier ».

Ces matériaux présents dans mon atelier se sont accumulés au fil de mes projets antérieurs et de l'évolution de ma pratique photographique. Les papiers de couleurs me servaient de fonds pour mes natures mortes, ils décontextualisaient l'objet photographié. Ce peut être aussi des retailles de bois, de plexiglas ou de métal que je trouve et amasse. Ils sont, eux aussi, le derrière de la scène des images en studio. Ils permettent notamment de soutenir les objets photographiés et de se retoucher facilement (le plexiglas par sa transparence). Ces éléments sont minimalistes dans leur forme, généralement géométrique, me permettant des compositions structurées.

Cette logique de recyclage répond à une volonté de résister à cette tentation de et à cette facilité de produire sans cesse de nouvelles images. S'il est aujourd'hui à la portée de chacun de réaliser des photographies, que faire de celles qui existent déjà, celles qui sont déjà matérialisées? Qu'en est-il de ces prises de vue multipliées dans le but d'avoir enfin « la bonne », de cette prolifération « d'images-essais »? En réutilisant mes images issues de projets antérieurs, je produis certes de nouvelles images mais la hiérarchie entre la bonne et la mauvaise photographie tend à s'estomper. C'est aussi une façon de limiter mon champ d'action. Ceci me permet l'évacuation du sujet pour mieux revenir à l'image-elle.

Par ce recyclage d'images et de matériaux issus de divers ateliers, j'exploite ce que génère matériellement un projet artistique. Le compost de ces rebuts nourrit mes projets en devenir. Je pense par là même au travail d'Aurélie Pétrel¹⁸ qui nomme ses photographies des *images en latence* ou encore *en jachère*. L'artiste laisse ainsi reposer certaines d'entre elles pour les réactiver ultérieurement selon ses projets et selon l'espace où elles s'exposeront.

2.2 Un moment mouvant

Pourquoi pas, j'essaie. J'arrête. J'essaie, pourquoi pas autrement.

Les images que je réalise sont rarement décidées à l'avance, ou du moins, elles tendent systématiquement à s'éloigner de mon plan initial. Cet écart de conduite est en partie dû à l'attention que je porte à ces micro-événements imprévus qui

¹⁸ Artiste française (née en 1980), vit et travaille à Paris et Genève, elle questionne le statut de l'image dans sa pratique de la photographie et de l'installation.

surviennent dans mon atelier. Ces derniers sont autant de raisons pour m'éloigner de mon programme, autant de portes que j'ouvre avec la sensation d'une découverte qui mérite de m'y consacrer pleinement jusqu'à ce qu'un autre événement surgisse et dévie ma trajectoire à nouveau. Ce peut être la chute d'une image, le vacillement d'un rayon de lumière ou un courant d'air qui soulève une feuille au mur. Ce sont ces imprévus et ces matériaux qui déclenchent mon acte créatif, transformant l'espace de l'atelier en champ de découvertes où peu de choses sont préméditées. Avant de devenir fertile, cette sérendipité¹⁹ génère de nombreux essais non concluants qui s'accumulent et s'enchaînent. Le faire sans but permet des gestes intuitifs, réceptifs à l'environnement. L'écoute de l'instant et l'observation du moment font partie des dispositions nécessaires à cette méthode heuristique.

Les artistes de l'*Arte Povera* considèrent eux aussi cet instant fugitif propice à la création et l'explorent dans leurs recherches. Paul Ardenne²⁰ explique à ce sujet qu'il est question de « signifier que l'éphémère de ce qui surgit - créé par l'instant, par l'événement - peut être poétiser donc esthétiser²¹ ». Dans mon cas, la photographie permet cette cristallisation d'un éphémère. Ce n'est pas un *instant décisif*, pourtant cher à la photographie, mais plutôt un moment mouvant : une rencontre instable entre du visible et de l'imperceptible, entre la lumière et le lieu (ici l'atelier), entre mon corps qui se meut pour photographier et l'objet à photographier.

La fugacité de cette rencontre rend mes prises de vue désordonnées et non contrôlées : la hâte laisse place à l'organisation. Compositions éphémères à l'équilibre fragile, mes photographies sont souvent prises rapidement avant que tout ne s'écroule ou que la lumière ne change. C'est ainsi qu'a débuté le projet *peu n'est pas rien*, une

¹⁹ Capacité, art de faire une découverte, scientifique notamment, par hasard. *Larousse*.

²⁰ Historien de l'art français (né en 1956), il est l'auteur, en autres, d'*Un Art Contextuel*.

²¹ Delorme, F., Ardenne, P., Neves, J. et Nabwana, J. (2015, 1 octobre). De la pauvreté des nations 4/4. Dans le sillage de l'*Arte Povera*. *Culturesmonde*.

série d'images née au cours d'explorations fortuites, d'essais ou de mises en place pour d'autres projets. Une feuille qui se décroche, un tirage photographique raté que je froisse. J'e documente ces accidents, ces entre-deux d'explorations et d'oeuvres finales. Chaque installation est à peine fixée. C'est à ce moment où mes compositions basculent, parfois littéralement, ou bien entrent en contact avec les aléas de l'atelier qui les environne, que je fais appel au potentiel de suspension du médium photographique, cet arrêt dans le temps.

2.3 Faire tenir

Je compose. J'assemble. Je fais tenir. La chute.

Construire des installations précaires à partir de ces rebuts d'images implique une part importante d'assemblages dans la réalisation de mes photographies. Pour *peu n'est pas rien*, ces dernières sont composées de matériaux utilisés pour les réaliser : tubes pour les transporter, feuilles de couleur servant de fonds, rouleaux de papier calque pour adoucir la lumière, etc. En ne fixant pas ces assemblages, je cherche à créer un équilibre physique entre chaque élément afin que chacun soutienne l'autre par simple point de contact. Cette recherche d'un équilibre ténu est présente depuis mes premières images dans ma pratique de la photographie. Cette quête parfois vaine et souvent absurde de faire tenir les choses vient certainement de ce corps (le mien) dont la stabilité est branlante. Née avec une jambe beaucoup plus courte que l'autre, cette sensation d'équilibre commune à tous - ces deux plantes de pieds posées au sol - me reste étrangère malgré des interventions chirurgicales réussies. Ce corps a pris pour habitude de s'adapter à cette différence de longueur, l'empreinte demeure et le

corps se souvient et compense. Mes installations sont elles aussi des compensations, des équivalences où chaque entité s'auto soutient selon sa masse, sa densité et sa taille. Les chutes sont courantes et la reconstitution de ces compositions à l'identique quasi-impossible. La feuille perd de sa rigidité après plusieurs manipulations, la photographie se froisse, l'équilibre parfait tient de l'éphémère, de l'impromptu.

« Each sculpture is constructed without nails, glue or other adhesives, so it's the spontaneity of how the individual elements hold together that determines its form²² ». Ces propos de Barbara Kasten²³, au sujet de ses compositions inspirées du Constructivisme, du Bauhaus et des expérimentations de László Moholy-Nagy, illustrent cette recherche d'équilibre présente dans mon travail. Ses dernières séries²⁴ sont constituées de plaques de plexiglas et de miroirs que la lumière vient transformer. Les matériaux photographiés sont dépourvus de valeur symbolique ou métaphorique tandis que les ombres et les cadrages produisent des images abstraites. Outre l'aspect formel de ses photographies, son processus, ses matériaux et sa recherche rejoignent plusieurs aspects de mon travail.

En effet, Kasten construit soigneusement ses images, fixant l'appareil devant la composition et vérifiant à chaque étape le rendu à travers l'objectif. Pour décrire son acte photographique, elle parle de documentation. Mes images, systématiquement prises frontalement comme pour garantir un point de vue objectif, peuvent elles aussi s'apparenter à une documentation d'installations ou d'événements. Mon appareil est cependant rarement fixé sur un trépied, limitant les aller-retours avec le sujet photographié. L'accumulation de plusieurs prises de vue me permet d'observer les différents angles afin de mieux appréhender les volumes et ce, même si les images

²² Fiske, C. (2012, 7 juillet). Reality at the Core: Q+A with Barbara Kasten Art. *Art in America*.

²³ Artiste américaine (née en 1936), reconnue pour ses photographies de volumes à grande échelle.

²⁴ *Transposition* (2014), *Scene* (2012), *Incidence* (2009).

finales sont frontales. L'utilisation d'une lentille 50mm, qui équivaut à la vision humaine, participe également à ce rendu objectif, sans déformation optique contrairement à Kasten qui joue à déformer les perspectives que permet l'usage de la chambre photographique. Il s'agit donc d'images composées certes, mais dans lesquelles l'improvisation est susceptible de transformer la prise de vue à tout moment. Malgré ces différences, l'acte photographique semble tenir la même place dans nos travaux, soit une étape parmi d'autres, comme Kasten l'explique dans cette entrevue :

When I make a photograph, it's not in the traditional style of using a camera to capture reality or to catch a fleeting moment of life. I use the camera to document a moment, but everything that it records is something that I've made with my hands. (...) Each piece results from a convergence of activities, a collaboration that spans performance, installation and light²⁵.

C'est en effet un travail d'ordre sculptural et installatif que j'effectue en amont, où l'observation des volumes, des matières et des masses a son importance. Ainsi, compositions, assemblages, sculptures et installations se chevauchent aisément dans ma pratique. Si l'assemblage qui naît de la rencontre de deux éléments est mon premier geste, la composition le seconde en impliquant l'idée de cadrage à des fins d'image. Les fonds de papier qui permettent de décontextualiser les éléments à photographier tendent à disparaître de mes images pour devenir eux-mêmes objets de la composition. Posés à même le sol ou sur la même table d'atelier, ces assemblages deviennent des installations dans la mesure où ils impliquent l'espace lui-même.

²⁵ Fiske, C. (2012, 7 juillet). Reality at the Core: Q+A with Barbara Kasten Art. *Art in America*.

2.4 L'atelier dans l'image

Ces photographies deviennent ainsi des documentations *in situ* en atelier. L'espace de travail en tant que tel détermine mes images selon ses dimensions, sa configuration, le recul qu'il permet et son aspect visuel. Mes images évoluent ainsi au fil de mes changements d'atelier, qui révèlent des sols aux couleurs différentes, de nouvelles textures de murs et une nouvelle orientation lumineuse. Ainsi, fragments d'atelier, résidus d'explorations et œuvres finales peuvent se côtoyer dans une même image.

Dans son essai *Les fonctions de l'atelier*²⁶, Daniel Buren²⁷ parle de cette cohabitation entre explorations et œuvres finales que permet l'atelier. Selon lui, « toutes ces traces visibles simultanément permettent une compréhension de l'œuvre en cours²⁸ ». Dans mon cas, les différentes étapes, qui constituent la réalisation d'une pièce, peuvent apparaître au sein d'une même photographie. Comme la peinture qui permet l'ajout de couches additionnelles à tout moment de la réalisation d'un tableau, mon processus permet à mes images de possiblement évoluer. Elles ne sont jamais complètement arrêtées ou finalisées. Chaque nouvelle prise de vue, chaque nouvelle mise en abyme, constitue une nouvelle couche sur l'image. L'expression « collages de temporalités compressées²⁹ » dont parle Brian O'Doherty³⁰, lorsqu'il écrit sur la coexistence d'anciennes œuvres et de pièces en cours de réalisation dans l'atelier, est une bonne illustration du résultat de mes images. Tautologique, une photographie peut donc se composer d'un test imprimé, d'une œuvre antérieure et de matériaux présents dans ces

²⁶ Buren, D. *Les fonctions de l'atelier. Ragile*. pp. 72-77.

²⁷ Artiste français (né en 1938), il développe la notion d'œuvre *in situ* afin de mener une réflexion sur l'espace d'exposition aussi bien dans son travail que dans ses écrits.

²⁸ *Op. cit.*

²⁹ O'Doherty, B. *White. Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*. p. 173.

³⁰ Critique d'art (né en 1928) et écrivain. Également artiste conceptuel, son travail a été présenté, entre autres, au Centre Pompidou à Paris et au MOMA à New York. D'origine irlandaise, il vit aux États Unis.

mêmes photographies.

Dans ce même chapitre, *l'atelier et le cube*³¹, O'Doherty parle de « vivacité des œuvres », qu'il juge « vulnérables [car] affectées par un coup d'oeil, un changement de lumière ». Cette réactivité m'est permise par les prises de vue numériques mais aussi par la matérialisation très rapide de ces images. En effet, si je ne n'interviens pas tant sur les compositions lorsque je les photographie, je les imprime en atelier dans un délai très court. Cette matérialisation papier ne signifie pas pour autant que l'image est décidée, arrêtée. La composition n'est pas détruite immédiatement après l'impression, elle reste encore en place. L'installation et sa documentation papier cohabitent et possiblement produisent une nouvelle image. Ce temps d'impression me permet, en autres, de laisser reposer l'installation, parfois littéralement puisqu'elle s'écroule d'elle-même, et génère alors une nouvelle configuration que je peux potentiellement exploiter à nouveau. Ainsi, plusieurs chantiers d'images en cours s'activent les uns les autres dans mon atelier, selon les aléas du lieu. Je repense à l'analogie culinaire dont Gordon Matta-Clark³² usait pour parler de son processus, à savoir : la sélection des ingrédients, la préparation de ces derniers puis la cuisson, soit la transformation des matériaux. C'est d'ailleurs dans cette réflexion qu'il fit frire des polaroids à la poêle afin d'explorer leur matérialité. Dans mon cas, je fais avec ce qu'il y a, j'assemble, je photographie, je laisse reposer-retomber, j'ajoute un élément, une image dans l'image, pour photographier le tout à nouveau.

³¹ *Op. Cit.*

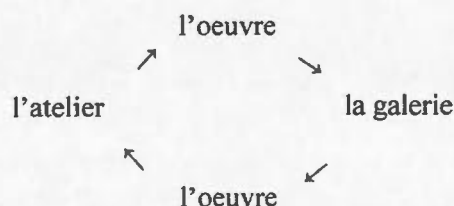
³² Westgeest, H. *Take Place Photography and Place from Multiple Perspective*. p. 42.

CHAPITRE III

DÉPLACEMENTS D'IMAGES

3.1 Images fixes en déplacement

L'atelier : emballées, transportées, livrées. La galerie : déballées, déroulées. Veiller à ne pas marcher dessus. Accrochées, décrochées, remballées, transportées, stockées : l'atelier.



Buren, dans son texte *Les fonctions de l'atelier*, avance que les œuvres sont au plus près de leur réalité lorsqu'elles sont dans l'atelier, par opposition à leur passage en galerie ou musée, qu'il qualifie de «déplacement dévitalisant³³» :

« Dans le musée, l'œuvre qui y aboutit y est indéfiniment, à la fois à sa « place » et en même temps à « une place », qui n'est jamais la sienne. À « sa place », puisqu'elle y aspirait tout en se faisant, mais qui n'est jamais la « sienne », puisque aussi bien cette place n'a pas été définie par l'œuvre qui s'y trouve, ni l'œuvre faite précisément en fonction d'un lieu qui lui est par force *a priori* concrètement et pratiquement inconnu³⁴ ».

³³ Buren, D. *Les fonctions de l'atelier. Ragile*. pp. 72-77.

³⁴ *Ibid.*

Cette considération d'œuvre déplacée et dénaturée s'est posée à moi pour l'exposition de mon projet *peu n'est pas rien*. Après avoir réalisé des images où les aléas de l'atelier agissaient dans les compositions, où les résidus de projets et de matériaux s'y côtoyaient, que deviendraient ces photographies une fois sorties de leur lieu de création? Est-il possible - si oui comment - d'opérer une connexion entre ces images, faites de fragments de processus, et l'espace d'exposition qui accueille les œuvres finies, comme l'énonce O'Doherty :

« Elles [les œuvres] sont placées, et avec elles l'atelier, sous le signe du processus : c'est lui qui détermine le temps propre de l'atelier, bien différent du temps étale, blanc, toujours conjugué au présent, qui est celui de la galerie³⁵ ».

Ce dernier qualifie l'atelier et la galerie respectivement d'*agent de création* et d'*agent de transformation*³⁶. Ces notions de création et de transformation se prêtent, en effet, assez justement à mon travail d'images jamais vraiment arrêtées. Plutôt qu'une *dévitilisation* dont parle Buren, pourquoi ne pas plutôt penser ce déplacement en terme de transformation, et ouvrir ainsi un champ de possibles? C'est dans cette réflexion que l'idée de travailler dans la galerie, en amont de l'exposition, a germé.

La galerie devient atelier, lieu de création : j'y déplace mes images d'atelier afin de les installer et de les y photographier à nouveau. Les images de *peu n'est pas rien* sont littéralement déplacées et photographiées dans la salle d'exposition, telle une réactualisation de ces dernières. Comme dans l'atelier, j'y rejoue mes images, je les installe. En résultent des mises en abyme situées, l'image-papier devenant le sujet même de la photographie. Il s'agit par là même de créer non seulement une connexion entre mes images et la galerie, mais également entre ces deux lieux distincts que sont

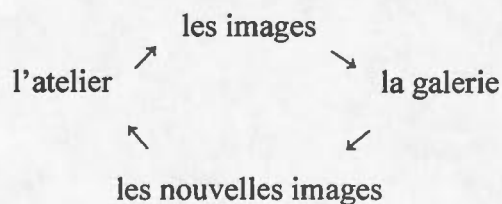
³⁵ O'Doherty, B. *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*. p. 173.

³⁶ *Ibid.* p. 156.

la galerie et l'atelier. C'est l'idée de *contact* encore ici qui nourrit cette rencontre entre ces images supposément prêtes à être exposées, non transformables et l'institution supposée les valider. L'image photographique devient malléable, flexible selon l'espace à disposition. Elle sort de sa *forme-tableau* pour devenir une matière évolutive.

C'est Jean-François Chevrier qui définit cette notion en photographie sans pour autant aborder cette dernière comme un ersatz de la peinture. Selon lui, « il y a forme-tableau quand une image devient un objet autonome quel que soit le format ou l'endroit où on l'accroche. (...) »³⁷. Dans le cas de ces photographies prises *in situ*, l'image n'est pas autonome ou du moins, n'a pas le même statut selon qu'elle est vue dans le lieu même où elle a été prise ou bien dans un autre lieu. En effet, pour certaines, la présence de fragments reconnaissables de la galerie dans la composition participe à la lecture de l'image. Les détails parfois camouflés du cube blanc (fenêtres, tuyauterie, fissures au mur, trous au sol, etc.) sont révélés, générant possiblement une nouvelle appréhension du lieu et de l'image chez le regardeur.

Dans ces photographies jamais vraiment arrêtées, la frontière entre œuvre en cours et œuvre finale devient perméable. Il peut aussi bien s'agir d'une documentation d'œuvre que d'une œuvre en soi, questionnant ainsi le statut des images exposées.



³⁷ Guerrin, M. (2010, 9 juillet). Jean-François Chevrier : « La photo, extraordinaire piège à fantasmes ». *Le Monde*. p. 10.

L'atelier : roulées, transportées, cornées. La galerie : déballées, déroulées, manipulées, installées, froissées, photographiées. 17H00, fermeture. Demain, impossible, la galerie n'est pas libre. Enroulées, transportées, déposées : l'atelier. Éviter de marcher à nouveau dessus.

3.2 *In situ* – situé

Dans son texte *Les mutations de l'espace*³⁸ publié à l'occasion de l'exposition collective *Les Fabricateurs d'espace*, Michel Gauthier³⁹ revient sur les débuts de l'*in situ* qu'il oppose aux œuvres modernistes qui nourrissaient l'idée d'œuvres autonomes, non dépendante d'un lieu. Le « white cube » supposé permettre un espace neutre disparaît ainsi au profit de l'œuvre exposée. C'est à la fin des années soixante que cette utopie d'un lieu neutre prend fin avec des œuvres minimalistes qui s'installent à même le lieu d'exposition et l'altèrent. En art, Buren est à l'origine de cette expression *in situ*, notion qui implique que l'œuvre doit être conçue sur place et être non déplaçable. Selon lui, le lieu agit sur l'œuvre, c'est à dire que les œuvres s'adaptent aux contraintes de l'institution tant spatiales qu'académiques. Implicitement, l'artiste produit des œuvres destinées à l'espace de la galerie et se plie aux exigences institutionnelles entraînant une homogénéisation de la production artistique. Ces réalisations *in situ* sont donc une façon d'inverser cet assujettissement de l'œuvre en lui permettant d'agir, à son tour, sur le lieu en le transformant ou bien en le révélant.

Des nuances existent pour qualifier ces gestes sur le lieu d'exposition. L'œuvre

³⁸ Gauthier, M., Ergino, N. (dir.). *Les mutations de l'espace. Les Fabricateurs d'espace*. p. 36.

³⁹ Critique d'art français, conservateur des collections du Musée national d'art moderne et directeur de la collection *L'espace littéraire* aux Presses du réel. Il publie des études sur Brancusi, Morris Louis, Richard Serra et sur la littérature (Henry James, Francis Ponge ou Maurice Blanchot).

spatiale et l'œuvre située sont elles aussi réalisées sur place mais n'altèrent pas les lieux. Dans le premier cas, il s'agit d'une œuvre qui est elle-même un espace, dans laquelle on peut pénétrer. L'œuvre située, elle, implique qu'elle peut être rejouée selon le lieu où elle s'expose, donc être déplacée. «L'œuvre n'entretient plus l'illusion d'un hors lieu, elle admet sa situation et entre en relation avec le lieu qui l'accueille (...) » comme l'écrit Michel Gauthier. Dans le cas de mes images réalisées en galerie, il s'avère donc plus juste de parler d'images situées puisque ces dernières n'altèrent pas l'espace d'exposition et peuvent être déplacées.

3.3 Étude de cas : trois déplacements

J'appelle mes expositions des déplacements. Ces derniers sont des étapes supplémentaires, des nouvelles couches sur mes images, ils constituent un mouvement en boucle. Le titre (des œuvres et des expositions) n'est pas en majuscule, comme une phrase sans début, ni fin, comme ces images qui ne sont jamais complètement arrêtées. Le titre ici ne se veut pas un nom propre comme il est d'usage dans les conventions usuelles. Dans ces deux premières expositions, mes images s'appellent toutes *peu n'est pas rien - déplacement #...*, comme le titre de l'exposition. Dépendantes les unes des autres, elles forment un tout, comme avec le lieu dans lequel elles sont accrochées.

3.3.1 *peu n'est pas rien – déplacement #1*

« "Comme" et "comme" et "comme" - mais quelle est la chose qui se cache derrière l'apparence de la chose?⁴⁰ ».

Galerie Les Territoires, Montréal, décembre 2014. Aucune fenêtre, lumière artificielle, spots, accès illimité à l'espace pendant une semaine, surface d'environ 20m2.

La salle d'exposition est confinée. Nous sommes en décembre et il fait beaucoup trop chaud dans la salle, comme dans tout le reste du Belgo. J'agis pieds nus, les fenêtres grandes ouvertes. Tous ces trous au plancher et cette tuyauterie que je ne m'explique pas. Autant d'indices de ce « *ça a été ici* » présents dans mes images qui ne se veulent pas pour autant des guides de visite de la salle d'exposition. Plusieurs temporalités coexistent : celle des prises de vue antérieures, celle de l'exposition en cours. L'image originale s'éloigne et ne se donne plus à voir si aisément. Comme si le référent était tenu à distance, sa lecture rendue moins évidente. Regarder pour voir quoi? Le sol, les murs, ces supports pris pour acquis qui soutiennent les images exposées ici dans la galerie, là dans la photographie, ainsi que le corps du regardeur ici et là.

⁴⁰ Woolf, V. *Les Vagues*. p. 213.

3.3.2 *peu n'est pas rien – déplacement #2*

« Je sens des roses; je sens
des violettes; je vois du rouge
et du bleu à peine cachés⁴¹ »

Parisian Laundry, Montréal, février 2015. Des fenêtres aux stores baissés, lumière artificielle, accès deux demi-journées de 12h à 17h, surface d'environ 500m2.

Les délais sont aussi courts que l'espace est vaste. Je privilégie un périmètre autour de la cimaise : des radiateurs, des fenêtres cette fois, des tuyaux encore. L'ambiance est mouvementée, beaucoup de monde, un collectif qui travaille ses performances. J'ouvre le store, le soleil de l'après-midi est fort. Il altère la lisibilité des images accrochées. Ici, c'est l'accumulation de tirages tests pour aboutir à une image finale qui m'intéresse. Ce que la réalisation d'une image « idéale » peut générer : tests de papier, différentes tailles d'impression, multiples rendus pour ajuster la colorimétrie.

Les images sont des tâches. Les images sont des couleurs, du bleu, du rose, du mauve et du saumon. Ces tâches de couleur bleue, rose, mauve et saumon forment les maillons d'une chaîne, elles se suivent et se répètent sur chacune des images. Posée ici, la transparence de la fenêtre s'imprime sur l'image-papier. Posée là, le rayon de soleil devient image parmi les autres images.

⁴¹ *Ibid.* p. 231.

3.3.3 l'ombre au tableau – déplacement #3

« (...) des choses devenues si familières qu'elles ne jettent pas d'ombre⁴² ».

Galerie Simon Blais, Montréal, juin 2015. Une grande fenêtre dont une partie occultée par une cimaise amovible, parquet très foncé, exposition en cours, 3 journées de prises de vue non consécutives de 11h à 17h, surface d'environ 30m2.

L'espace de mon champ d'action est limité dans la galerie. Des visiteurs entrent pour découvrir l'exposition en cours. Je tente de reproduire des tests d'atelier dans la galerie mais la climatisation fait voler les images. Rien ne tient. Les œuvres exposées sont décrochées et la salle finalement condamnée aux visiteurs pour que je puisse m'étaler. La référence à l'espace sera peu présente dans les images finales. Ce qui importe, c'est plutôt ce que ce dernier génère, ce qu'il permet. Le visuel n'est qu'une finalité. L'acte créatif, les décisions qu'il implique, dépend, lui, pour beaucoup, des contingences du lieu. Cette fois, chaque corpus d'images aura un titre distinct pour signifier son autonomie.

Pour ce déplacement, c'est par la lumière que je cherche à faire contact avec l'image. La lumière naturelle de la fenêtre éclaire les murs, même si le soleil n'entre jamais pendant la journée. C'est en pensant à ce dépôt lumineux, que se profilent les différentes pièces de *l'ombre au tableau – déplacement #3*. *l'ombre au tableau* c'est l'expression du même nom, ce léger bémol au milieu d'une situation parfaite. Ici, c'est ce quelque chose qui altère la vision de l'image. La signification littérale du titre impliquant un tableau se veut également une référence à l'histoire de la galerie connue

⁴² *Op. cit.* p. 325.

pour représenter des peintres de la modernité. C'est aussi l'ombre littérale, ce négatif de lumière, qui fait image.

« Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle.⁴³ »

Une existence uniquement visuelle, une présence intangible, l'ombre d'une image au mur. C'est ce dont il est question dans la série *indice*. Cette dernière est constituée de photographies d'objets de mon atelier pris sur fonds de couleur. Ces objets m'accompagnent dans mon processus tant matériellement que sensiblement. Une fois imprimées, ces photographies de bibelots, de livres ou de matériaux sont accrochées la face contre le mur sur lequel elles seront exposées. L'image est cachée; ne reste que son dos de surface blanche et anonyme. La couleur, celle de l'image, émane à la lumière naturelle et se reflète sur le mur. Une écriture de lumière possible grâce à l'ombre. Empêchée d'être vue, l'image donne à voir sa forme et ses contours. Est-ce encore une image?

La photographie *Incidence* ne laisse voir que l'ombre d'une image hors champ, qui se reflète sur le mur de pierre, indice de la salle d'exposition. Cette image que l'on ne voit pas, c'est un monochrome bleu sur un papier lustré, restant d'un projet abandonné. La lumière en se déposant sur la surface du papier génère de nouvelles teintes selon ma position et la texture du papier. Déplacés, manipulés et photographiés à la lumière de plusieurs espaces, des traces, des cassures ou encore des empreintes de doigts apparaissent sur ces aplats de couleurs. Rephotographiées cette fois à la lumière de la galerie, ces images sont des traces de passages lumineux. Ombres, reflets et couleurs sont les seuls à figurer. Agrandie et montée sur bois,

⁴³ Merleau-Ponty, M. *L'oeil et l'esprit*. p. 17. (à propos la vision du peintre et comment ce dernier recrée cette vision).

l'image devient objet, posée à même le sol. L'impression sur papier satiné génère de nouvelles réflexions qui varient selon la position du regardeur. Ce troisième déplacement m'ouvre une nouvelle avenue dans ma recherche. L'abstraction devient un champ de possible tandis que je prends conscience de mon corps mouvant face à l'image.

CHAPITRE IV

À N'Y VOIR QUE DU BLEU

Le soleil ne s'était pas encore levé. (...)
Le soleil s'éleva plus haut. (...)
Le soleil s'éleva. (...)
Le soleil, levé, (...) découvrit son regard et regarda tout droit
au-dessus des vagues. (...)
Le soleil s'était élevé au plus haut de sa course. (...)
Le soleil n'était plus au milieu du ciel. (...)
Le soleil avait à présent sombré un peu plus dans le ciel. (...)
Le soleil sombrait. (...)
À présent le soleil avait sombré. (...)⁴⁴

4.1 Visite de l'exposition

Galerie de l'UQAM, Montréal, modification des heures d'ouverture. Du 2 mars au 9 avril 2016, exposition de Caroline Mauxion : À n'y voir que du bleu. 3 corpus vidéos, 1 série de 9 photographies.

les interludes

Sur le mur face à l'entrée, neuf images sur papier glacé sont collées à même le mur à intervalle égal. L'accrochage forme un angle sur deux murs de la galerie. Les photographies sont des aplats de couleur allant d'un bleu violacé à un bleu marin

⁴⁴ Première phrase de chacun des neuf interludes tirés du roman-poème *Les Vagues* de Virginia Woolf.

presque noir. Des reflets semblent causés par les spots de la galerie, mais en s'approchant et en s'inclinant ces derniers sont finalement fixes : ils font partie de l'image. Cette réflexion, présente sur chacune des photographies, ressemble à un coup de flash. Sa position se déplace progressivement au fil des images, allant de gauche à droite.

Atelier rue Chapleau, Montréal, Hiver 2016, deux heures. Une baie vitrée orientation Ouest, un sol laqué rouge.

Neuf interludes rythment le flux des pensées dans *Les Vagues* de Virginia Woolf. Ils sont brefs et décrivent un même paysage côtier balayé par le soleil depuis l'aube jusqu'au crépuscule. Ils sont des pauses qui entrecoupent les voix intérieures de Bernard, Rhoda, Louis, Susan, Neville et Jinny qui occupent ce roman-poème qui ne cesse de m'habiter. Le bleu acier, le vert de l'eau, les flaques de lumière et les contours fluctuent à mesure que la lumière se déplace. Chaque nouvelle lecture me laisse apaisée et ordonne mes pensées. Ces entre-soliloques sont autant de fragments qui « visent à privilégier le moment, l'infime, le sensible, le strié contre l'uni, le linéaire, le lisse, l'autoritaire⁴⁵ ». Ici, sur le bleu du papier glacé, les reflets évoluent au rythme de mon corps qui se meut d'ouest en est pour le photographe. La lumière me suit à mesure que je me déplace et laisse sa trace sur le papier une fois saisie. Ces neuf images se retournent sur elles-mêmes dans un mouvement tautologique autour d'un même et seul référent, ce papier bleu. La reproduction est mécanique, sensible. Cette série de photographies se parcourt par le regard et par le corps qui déambule. À même le mur, elles sont à la fois fenêtres, miroirs et écrans.

⁴⁵ Louvel, L., Bernard, C. et Reynier, C. (dir.). « Oh to be silent! Oh to be a painter ». « The sisters' arts », Virginia et Vanessa. *Virginia Woolf, Le Pur et l'Impur*. p. 157.

peu n'est pas rien – déplacement #4

À gauche de la série *les interludes*, trois écrans de petite taille accrochés au mur. Une fille transporte, manipule, fait tenir des photographies et des feuilles de couleurs vives. Elle traverse le champ de long en large. Sur l'écran central, on reconnaît la colonne en béton de la galerie ; sur celui de gauche, une porte, qui semble elle aussi être dans la galerie. Les vidéos ont une trame sonore, apparemment sans lien avec ce que l'on voit. On peut y entendre des bruits de construction tels que des perceuses ou des coups de marteaux.

Galerie de l'UQAM, Montréal, automne 2015. Aucune fenêtre, une colonne blanche de béton, une porte dissimulée, des spots ronds et rectangulaires. 3 journées de prises de vue, de 9h à 17h, surface d'environ 70m2.

Je suis une artiste au travail dans une galerie fermée et vidée. *peu n'est pas rien*, poursuit son déplacement *in situ*, le nombre d'images à transporter est devenu plus conséquent en regard de mes précédents projets accumulés. Mes photographies sont étalées et recouvrent presque entièrement l'espace de la galerie. En plus des prises de vue, je décide de documenter en filmant les étapes d'installations pour des tests de projets futurs. Cette présence de la caméra m'amène à prendre fortement conscience des gestes que déploie mon corps, gestes jusque là gardés hors champs et invisibles. Intuitifs, ces chantiers d'images sont réalisés de façon pulsionnelle. Je pousse plus loin mes installations presque jusqu'à saturation, le résultat ne m'importe plus tant. J'en viens à délaisser la documentation photographique. Je performe. Par mon corps en mouvement, je pratique l'image-papier tout comme l'espace de la galerie.

seul le mur est une limite

Face à ces écrans, un rectangle vertical de couleur, d'environ la même taille que les photographies, est projeté au mur. Bleu, mauve, rose, vert, orange, les couleurs se suivent individuellement. Cette projection semble contenir des images de synthèse jusqu'à ce qu'un mouvement vienne soudainement rompre cette illusion et fasse apparaître la matière papier.

Atelier de l'UQAM, 5ème étage, 2014. Atelier de l'UQAM, 7ème étage, 2015. Atelier rue Chapleau, 2016, Montréal. À mes heures perdues.

Un même projet que je poursuis en continu depuis le début de cette maîtrise et qui génère en grande partie les images que j'ai déplacées jusque-là. Ce corpus est né d'une volonté de réduction, d'évacuation de toute figuration. Un procédé simple aux résultats imprévus : une feuille de couleur est accrochée au mur de l'atelier, un papier calque apposé et un ventilateur hors champs qui soulève ce dernier. Mon corps habituellement derrière l'appareil, à distance de la matière, recule, avance, s'incline afin de réguler les modulations du papier. L'image devient fonction de mes gestes de façon simultanée. Comme si les éléments qui animent ce projet d'exposition se trouvaient déjà dans ce tout premier projet.

trois corridors

Face au mur de photographies, une projection en triptyque présente trois espaces filmés. Sur celle de gauche, on peut voir une colonne blanche en béton en gros plan ; au centre une petite feuille bleue et blanche accrochée à un mur blanc, proche d'une porte entre-ouverte ; à droite une image posée à terre non loin d'une plaque de plexiglas bleue adossée à un mur. La porte et la colonne semblent les mêmes que dans la galerie. Progressivement, un rai de lumière apparaît sur chacune des vidéos, puis disparaît pour réapparaître. Chaque forme lumineuse est différente et ne survient pas toujours simultanément sur les trois projections qui forment des boucles courtes. Brusquement, une chute dans la vidéo de droite laisse comprendre qu'il s'agit d'une photographie filmée.

Atelier rue Chapleau, Montréal, Hiver 2016, des heures durant. Une baie vitrée orientation Ouest, un sol laqué rouge.

De retour à l'atelier, je rapporte certaines des photographies des restants de *peu n'est pas rien*. Accrochées au mur de mon atelier, ces dernières reçoivent les rayons du soleil. La lumière apparaît et disparaît au rythme du mouvement imprévisible des nuages. L'oscillation de la lumière, à peine perceptible, produit une ambiguïté image fixe-mouvement qui me pousse à filmer plus qu'à photographier. Plein cadre, l'illusion est parfaite : le soleil semble entrer dans la galerie. S'en suivent des journées à espérer la bonne lumière, à guetter les prévisions météo et à chambouler toute activité si les nuages sont au rendez-vous. Ces derniers produisent au gré du vent l'apparition-disparition de la lumière sur mes images. Ces vidéos sont comme des corridors qui relient l'atelier à la galerie. C'est aussi le nom que donnait Virginia Woolf à ces nouvelles, qui lui permettaient de créer des passages entre ses romans⁴⁶.

⁴⁶ Elle parlait de ces nouvelles comme des laboratoires poétiques, lui permettant d'explorer différentes formes d'écriture.

Si ce n'était d'une chute soudaine d'une des photographies dans la vidéo, le regardeur pourrait n'y voir que du bleu⁴⁷.

Pour cette exposition de fin de maîtrise, j'ai souhaité m'attacher à la notion de *déplacement* dans ma poursuite de la pratique d'une image. Ici, c'est une déambulation du corps, un transport littéral, un mouvement de lumière, un courant d'air. Je prends la décision de travailler quelques corpus afin de créer un dialogue entre des projets formellement distincts mais conceptuellement liés. La vidéo me permet de travailler différentes sortes de déplacements incluant un déplacement dans le temps propre à ce médium. En résulte une cohabitation de plusieurs couches temporelles dans lesquelles des indices émergent et proposent des clés pour établir des connexions entre chacune des pièces. Ici, les vidéos questionnent mes images photographiques ou bien explorent ce qui les constituent (cf. *seul le mur est une limite*). J'appréhende l'image vidéo comme des images photographiques de *longue durée*, pour reprendre l'expression de l'artiste Owen Kydd⁴⁸. Si mes images vidéos s'apparentent à des images photographiques d'un point de vue perceptif, elles opèrent pourtant une temporalité autre que celle d'une image fixe, ou plutôt fixée. L'image projetée génère une attente chez le regardeur qui diffère de celle face à une image papier. Toutefois l'utilisation des mêmes procédés dans mes vidéos autre que ceux j'emploie en photographie (plan fixe, frontal, plein cadre, hors champs) tendent à flouter les frontières entre ces deux médiums. Tour à tour, les images évoluent, se transforment subtilement ou brusquement. Transparente, altérante ou occultante, la lumière se déplace sur la couleur, le papier et l'espace.

⁴⁷ Expression qui signifie de s'apercevoir de rien, n'y voir que du feu. Elle prend son origine dans les contes de la bibliothèque bleue, collection de récits naïfs et fantastiques du XVII^e siècle.

⁴⁸ Artiste qui a exposé pour la 14^e édition du Mois de la Photo à Montréal au Musée des Beaux Arts. Il nomme ses vidéos des *durational photographs* : images montées en boucle où seuls de légers mouvements permettent de révéler leur caractère vidéographique.

CONCLUSION

J'ai entamé ce projet de recherche afin de m'essayer à la pratique d'une image photographique. Pourquoi seulement regarder une image? Me détachant de ce que j'avais appris en photographie - représenter un objet – et m'inspirant de son procédé constitutif – une écriture de lumière – j'ai tenté d'appréhender une image photographique dans sa matérialité, dans son rapport à l'espace, à la lumière et au corps. Ces différentes approches ne se veulent pas exhaustives, mais plutôt en lien avec leur contexte de création, leur espace de diffusion ainsi qu'avec des gestes à même l'image.

Le choix de recycler mes images déjà existantes, de ne pas chercher de sujet spécifique à photographier m'a permis d'être réceptive à ces petits riens qui surviennent en tout temps, pour finalement m'en inspirer dans mes projets. Prolonger cette façon de faire dans l'espace d'exposition fut un défi qui m'a permis d'appréhender différents rythmes de création. L'accessibilité relativement restreinte des lieux de diffusion implique des interventions programmées et anticipées, ou bien intuitives comme ce fut mon cas. La contemplation qui opère dans mon atelier et les repos que j'impose à mes compositions en cours de réalisation changent de cadences. Une fois dans la galerie, tout y est condensé. Cette compression temporelle insufflé une énergie pulsionnelle dans la réalisation de mes projets.

Les déplacements abordés dans ce mémoire ont été chacun à leur façon des portes exploratoires qui m'ont permis de poser sur mes images un langage non verbal, non

narratif, de l'ordre du sensible. La manipulation d'images (que je n'aurais pas voulu détériorer auparavant), la recherche d'abstraction ou l'improvisation dans un lieu donné sont autant de gestes qui m'ont éloigné de mon rôle premier de photographe pour me permettre d'approcher l'image comme matière brute. Mon rapport à la photographie a évolué, il s'agirait même d'une sorte de réconciliation avec l'image photographique. Ma volonté initiale de faire « patienter » l'objet représenté pour mieux appréhender l'acte lui-même n'était certainement qu'un détour pour mieux y revenir. Penser la photographie, panser l'image, la dé-faire pour mieux la re-faire.

Les récentes vidéos de *peu n'est pas rien* forment à la fois un lien avec mes premiers travaux photographiques autour de l'autoreprésentation mais présentent surtout de nouvelles perspectives de recherche dans lesquelles installations, performances et photographies cohabitent. Je souhaite élargir mon appréhension de l'image photographique notamment en pensant le corps et le rapport qu'il entretient avec cette dernière. Je pense particulièrement à un travail chorégraphique autour de mes images matérialisées, comme une dernière étape sur mon processus. Cette recherche s'intéresserait à une gestuelle de répétition autour de la manipulation d'images d'exposition. Cet intérêt pour le corps performatif accompagnera ma recherche de nouveau support d'images photographiques afin de travailler l'installation de ces dernières. L'image-papier devient image-objet, permettant ainsi une multitude de possible dans son appréhension.

ANNEXE A



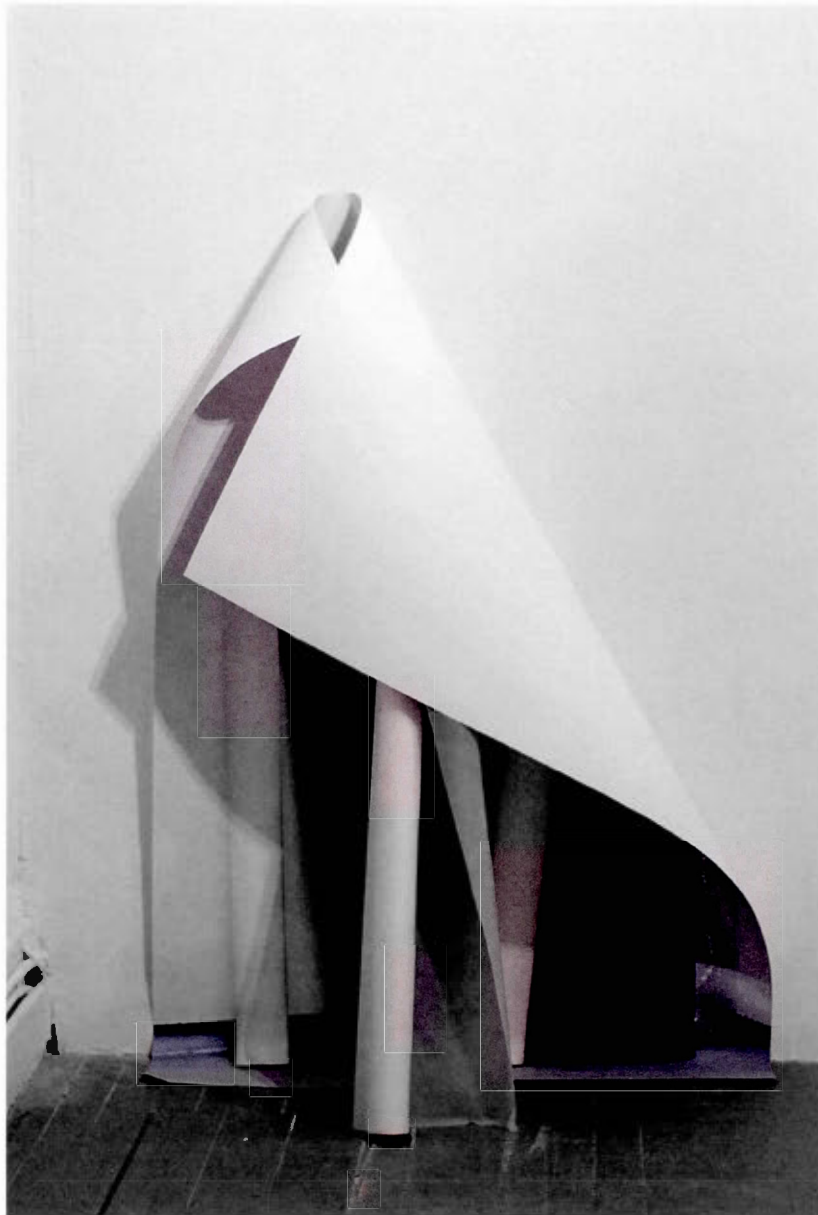
étude d'atelier, tirage jet d'encre, 44px56p (2013).

ANNEXE B



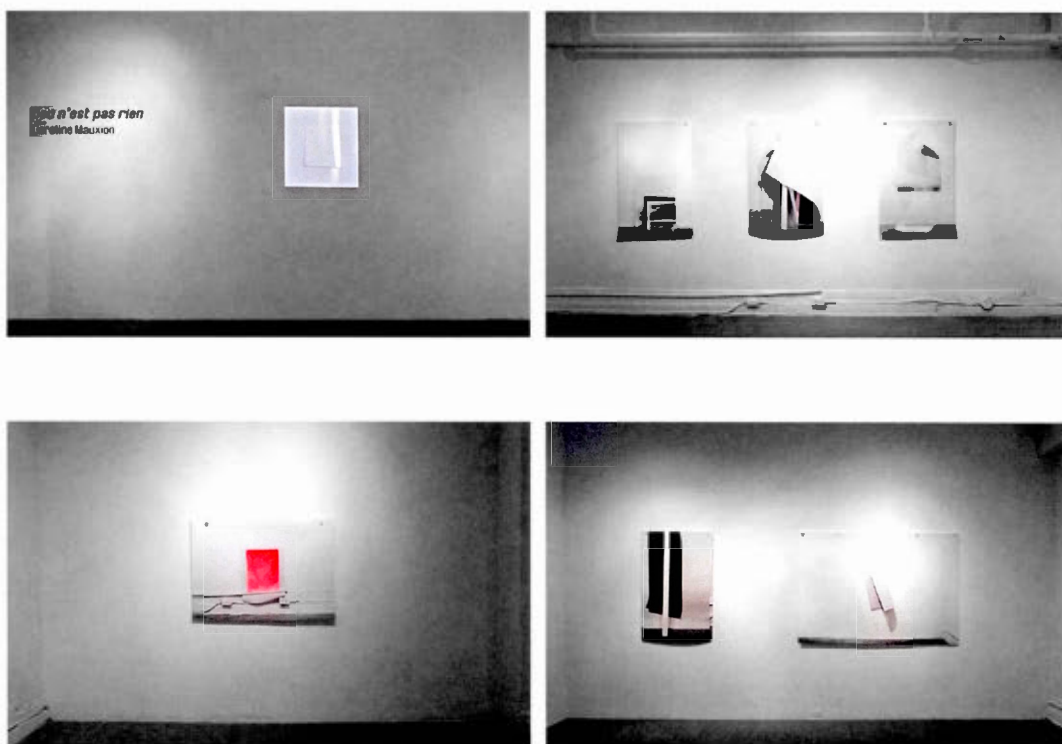
étude d'atelier, tirage jet d'encre, dimensions variables (2014).

ANNEXE C



peu n'est pas rien – déplacement #1, tirage jet d'encre, 44px36p (2014).

ANNEXE D



Vues de l'exposition *peu n'est pas rien – déplacement #1*
(Les Territoires, 2014).

ANNEXE E



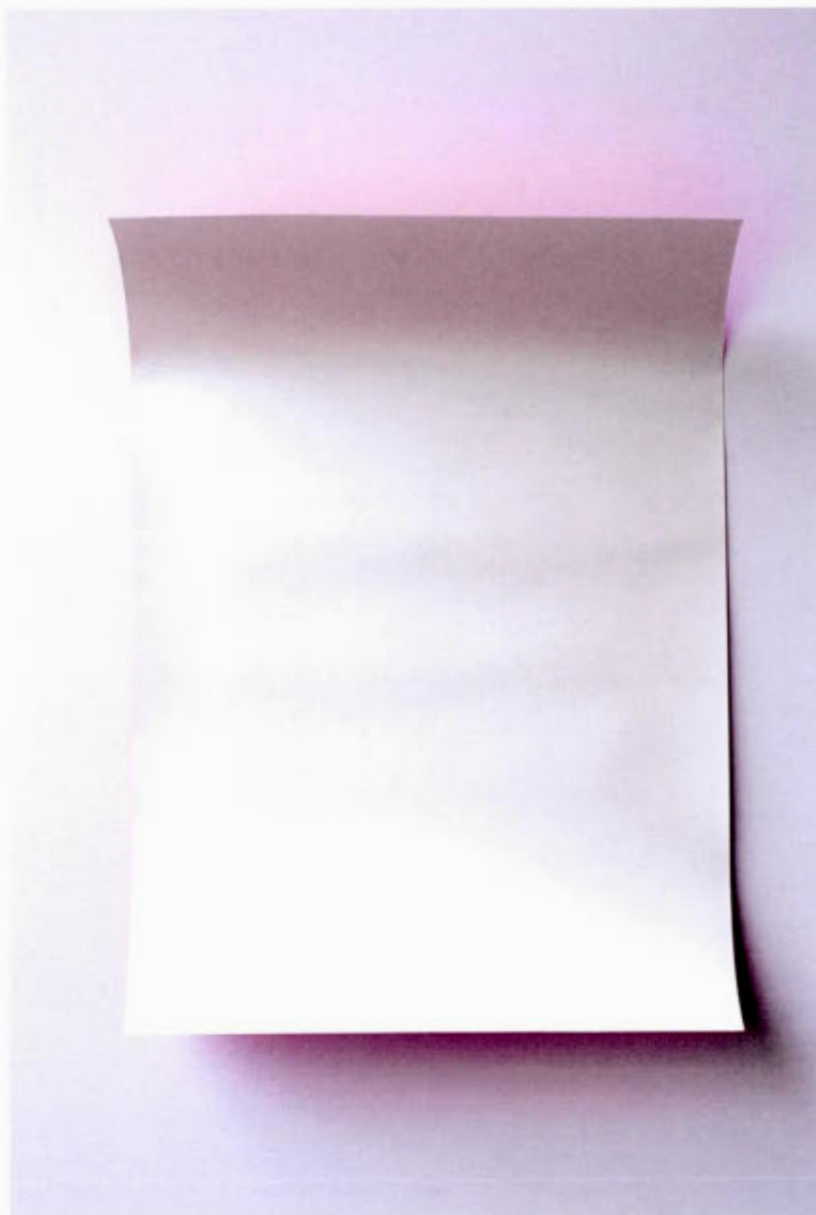
peu n'est pas rien – déplacement #2, tirage jet d'encre, 44px36p (2014).

ANNEXE F



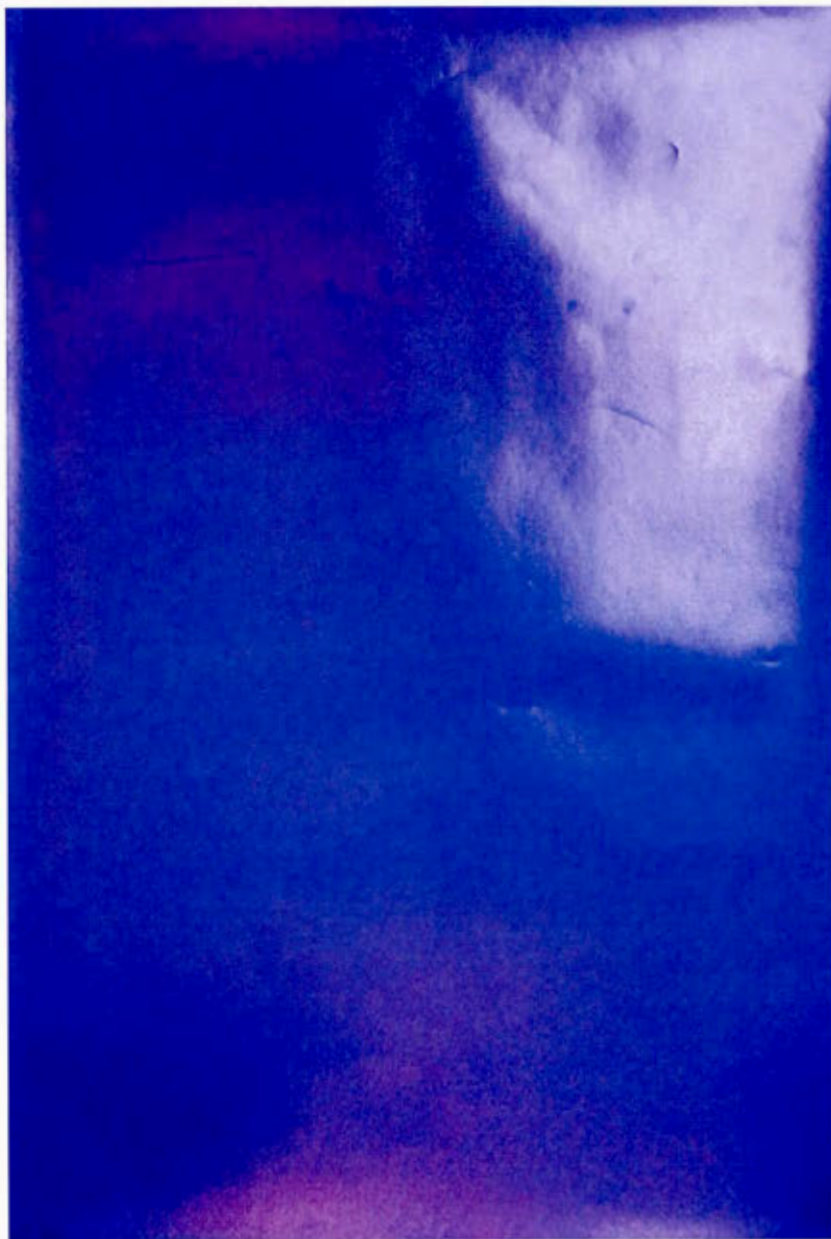
vue de l'exposition *peu n'est pas rien – déplacement #2*
(Parisian Laundry, 2015, crédit photo Guy L'Heureux).

ANNEXE G



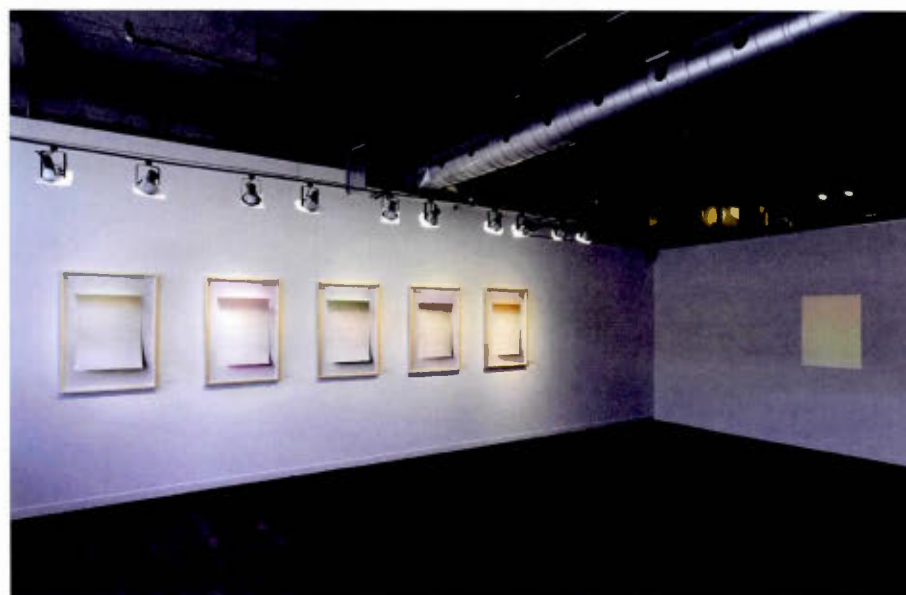
indice II, tirage jet d'encre 24px36p (2015).

ANNEXE H



passage II, tirage jet d'encre monté sur merisier russe, 36px53p (2015).

ANNEXE I



Vues de l'exposition *l'ombre au tableau – déplacement #3*
(Galerie Simon Blais, 2015, crédits photo Guy L'Heureux).

ANNEXE J



peu n'est pas rien – déplacement #4
(image tirée de la vidéo).

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, R. (1980). *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris : Seuil.

Barthes, R. (1982). *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil.

Bernard, C. et Reynier, C. (dir.). (2001). *Virginia Woolf, Le Pur et l'Impur*. Actes du Colloque, Cerisy, 3-10 juillet 2001. Rennes : Interférences, Presses Universitaires de Rennes.

de Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien 1. arts de faire*. (nouv. éd.). Paris :Collection Folio essais, Gallimard.

Dubois, Philippe. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. (éd. aug.). Paris : F.Nathan.

Durand, R. (1994). *Habiter l'image*. Paris : Marval.

Ergino, N. (commissaire), Merquiol, A. (commissaire). Institut d'art contemporain, Villeurbanne, France. (2011). *Fabricateurs d'espaces*. [Catalogue d'exposition]. Dijon : Les Presses du réel.

Guerrin, M. (2010, 9 juillet). Jean-François Chevrier : « La photo, extraordinaire piège à fantasmes », *Le Monde*.

Krauss, Rosalind E. (1993). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula.

Merleau-Ponty, M. (1985). *L'oeil et l'esprit*. Paris :Collection Folio essais, Gallimard.

O'Doherty, B. (2008). *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*. (5e éd. aug.). (C. Vasseur, trad. revue par P. Falguières) Paris : Maison rouge-Fondation Antoine de Galbert. Zurich : JRP-Ringier.

Westgeest, H. (2009). *Take Place Photography and Place from Multiple Perspectives*. Amsterdam : Valiz.

Woolf, V. (1931). *Les Vagues*. (M. Cursin, trad.). Paris : Collection Folio Classique, Gallimard.

Woolf, V. (1927). *Vers le Phare*. (F. Pellán, trad.). Paris : Collection Folio Classique, Gallimard.

WEBOGRAPHIE

Buren, D. (1979). Les fonctions de l'atelier. *Ragile. tome III*. Paris.
Récupéré de <http://2012.monumenta.com/fr/node/357>

Delorme, F., Ardenne, P., Neves, J. et Nabwana, J. (2015, 1 octobre). De la pauvreté des nations 4/4. Dans le sillage de l'Arte Povera. [Webradio]. *Récupéré de Culturesmonde*.
Récupéré de <http://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/de-la-pauvrete-des-nations-44-dans-le-sillage-de-larte-povera>

Fiske, C. (2012, 7 juillet). Reality at the Core: Q+A with Barbara Kasten Art. *Art in America*.
Récupéré de <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/barbara-kasten-bortolami/>

Schneller, K. (2007, 21 décembre). Sur les traces de Rosalind Krauss. *Études photographiques*.
Récupéré de <https://etudesphotographiques.revues.org/2483>